

die Christoph Bernhard erläutert, Walther jedoch nicht erwähnt. Wären sie als Termini im 18. Jahrhundert lebendig gewesen, dann hätte der Theoretiker bei dem Schlagwort *Parrhesia* auf sie einzugehen gehabt. Der Name *Parrhesia* meint die Freiheit gegenüber der strengen Regel; der Sinn des *Passus duriusculus* zielt auf den "harten" Klangeindruck. Über eine Bindung an die Rhetorik wird nichts ausgesagt. Der Theoretiker des 18. Jahrhunderts unterscheidet zwischen musikalischen und rhetorisch-musikalischen Figuren. Eine Berührung von Musik und Rhetorik böten die Wiederholungsfiguren wie die *Anaphora* und die *Epizeuxis*.⁷ Selbst hier scheint er befangen zu sein. In derjenigen Form Bachs, die sich einer festen Typisierung am weitesten entzieht, dem unbegleiteten Rezitativ, ist die Wiederholung eines Wortes oder einer Wortgruppe gerade nicht zu finden.

Anmerkungen

- 1 Vgl. J. G. Walther, *Praecepta der musicalischen Composition*, hrsg. v. P. Benary, Leipzig 1955, S. 157. - Die *Relatio non harmonica* in den Klauseln bleibt im folgenden unberücksichtigt, da sie für die Frage nach dem Wort-Ton-Verhältnis kaum ergiebig ist.
- 2 Gültigkeit hätte es allenfalls für den Sprung der verminderten Septime ("*Saltus duriusculus*"). Bei Weckmann (DDT, Bd. VI, Nr. 7, T. 150-152) bildet das Intervall nicht die Klammer des verminderten Septakkordes. Schütz verwendet es nicht, jedoch kennt er gebrochene Dreiklangsformen, so in "Herr, nun lässest du deinen Diener" (SWV 352, vgl. T. 6/7).
- 3 Vgl. A. Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs*, Mainz 1950.
- 4 Das schließt nicht aus, daß Schütz hier Figuren verwendet (vgl. T. 14/15, 18). Aber bei der Konzeption stand die Figurenlehre nicht Pate.
- 5 Vgl. Schmitz, a.a.O., S. 85; P. Benary, *Zur Methode harmonischer Analysen bei J. S. Bach*, in: BJ 1962. - Zum satztechnischen Hintergrund einzelner Figuren vgl. den Aufsatz des Verfassers, *Zur Kritik der barocken Musiktheorie*, in: NZfM, Jg. 127, 1966. - H. Engel (*Der Sinn in der Vokalmusik*, in: *Collectanea historiae musicae*, II, 1957) führt die Figurenlehre an Takten von Wagner und Strauss vor, gerade um ihre Sinnlosigkeit zu zeigen.
- 6 Vgl. *Musicalisches Lexicon 1732*, neu hrsg. Kassel 1953, S. 463.
- 7 Vgl. *Praecepta*, a.a.O., S. 158.

Karl Heller

DIE BEDEUTUNG JOHANN GEORG PISENDELS FÜR DIE DEUTSCHE VIVALDI-REZEPTION

Das Referat knüpft an den Vortrag an, den Rudolf Eller 1961 - auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Dresden - über die Beziehungen Bach-Vivaldi gehalten hat.¹ Die damals am Beispiele Bachs demonstrierte Bedeutung, die die Dresdner Vivaldi-Bestände für das Instrumentalschaffen der deutschen Zeitgenossen gehabt haben, war Veranlassung zu systematischen Untersuchungen über die Herkunft und Entstehung der in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden liegenden Quellen.² Diese Untersuchun-

gen haben zu einer Reihe von Ergebnissen geführt, die das Bild der Vivaldi-Pflege am Dresdner Hofe und namentlich der Rolle des Geigers und Konzertmeisters Johann Georg Pisendel präzisieren und um einige wichtige Züge bereichern.

87 Konzerte, 10 Sinfonien und 17 Sonaten und Trios, nicht wenige davon in mehreren Fassungen vorliegend – mit diesem Bestand an handschriftlich überlieferten Instrumentalwerken besitzt Dresden knapp ein Viertel der heute insgesamt noch nachweisbaren Vivaldi-Manuskripte, verfügt es über die weitaus größte Sammlung Vivaldischer Werke außerhalb Italiens. Nur die Turiner Sammlung, auf die über achtzig Prozent aller übrigen Manuskripte entfallen, übertrifft die Dresdner an Umfang und Bedeutung.

Der Gedanke, daß diese ausnehmend großen Vivaldi-Bestände und die durch sie bezeugte intensive Vivaldi-Pflege am Dresdner Hofe mit dem Wirken Pisendels in Verbindung zu bringen sind, war naheliegend und ist seit langem geläufig: Pisendel war während seines Italienaufenthalts von 1716 bis 1717 Schüler Vivaldis, und mehrere Konzerte und Sonaten, die der Lehrer seinem deutschen "Meisterschüler" gewidmet hat – sie gehören als Autographe zu den besonders kostbaren Stücken der Dresdner Sammlung –, lassen auf ein freundschaftlich-kollegiales Verhältnis zwischen den beiden Musikern schließen. Pisendel genießt zudem den Ruhm, der bedeutendste deutsche Geiger seiner Zeit gewesen zu sein. Aber in welchem Maße die Dresdner Vivaldi-Pflege auf die Person Pisendels konzentriert gewesen ist, haben doch erst die Untersuchungen an den Quellen ergeben.

Das wird sichtbar zunächst an dem Ausmaß seiner Schreiberarbeiten und an dem – bei einem Vergleich mit den Turiner Beständen auffallenden – deutlichen Zuschnitt des Repertoires auf den Violinsolisten. In der Handschrift Pisendels liegen vor: 22 Partituren, 15 vollständige Stimmensätze, Einzelstimmen zu 12 weiteren Stimmensätzen und 7 Sonaten. Darüber hinaus weist aber noch ein Großteil der übrigen Manuskripte Eintragungen von Pisendels Hand auf: Korrekturen, Vortragsbezeichnungen, Verzierungsskizzen. (Die berühmten, von Arnold Schering 1906 veröffentlichten und beschriebenen Skizzen stellen nur einen unter vielen Fällen dar.³⁾ Kurz: die weitaus meisten Manuskripte lassen klar erkennen, daß Pisendel es war, der aus ihnen musiziert oder sie zumindest studiert hat. Daß Solokonzerte für Blasinstrumente, wie sie in den Turiner Beständen eine sehr bedeutende Rolle spielen, im Dresdner Vivaldi-Repertoire gänzlich fehlen und daß die wenigen Nicht-Violinkonzerte (ein Violoncello-Konzert, zwei Viola-d'amore-Konzerte u. a.) mit größter Wahrscheinlichkeit nicht gespielt worden sind, macht noch von einer anderen Seite her die alleinige "Zuständigkeit" des Geigers Pisendel für Vivaldi deutlich.

Besonders aufschlußreich im Hinblick auf die Rolle Pisendels ist aber noch eine andere, bisher nicht beachtete Tatsache. Von den 97 Konzerten und Sinfonien des Dresdner Bestandes sind 46, also knapp die Hälfte, nur in Partituren überliefert. Auch wenn eingeräumt werden muß, daß das Stimmenmaterial in dem einen oder anderen Falle verlorengegangen sein kann, so darf doch als sicher gelten, daß ein relativ hoher Prozentsatz der in Dresden vorhandenen Werke nicht aufgeführt worden ist. Der in Dresden überlieferte Bestand an Vivaldischen Werken ist also keineswegs identisch mit dem tatsächlichen Vivaldi-Repertoire der Dresdner Hofkapelle. Ein erheblicher Teil der Manuskripte, eben die Partituren, stammt vielmehr – daran ist kaum ein Zweifel möglich – aus dem persönlichen Nachlaß Pisendels, der damit als Vivaldi-Sammler ausgewiesen wird. Zahlreiche dieser "Studienpartituren" hat er selbst geschrieben, die übrigen sind fast alle unter seiner Aufsicht, offenbar von zweien seiner Schüler, kopiert worden. Dieser Sachverhalt verdient Beachtung im Zusammenhang mit Fausto Torrefrancas These vom "Abfall" Dresdens von Vivaldi. Torrefranca hatte, in einem Basler Kongreß-Referat von 1949⁴, die ganz besondere Bedeutung Dresdens und speziell auch Pisendels

für die Vermittlung des Vivaldischen Schaffens an Deutschland herausgestellt, dabei aber gleichzeitig behauptet, der Dresdner Hof und seine führenden Musiker, (Pisendel, Quantz) seien schon frühzeitig 1716/17, von Vivaldi abgefallen. Durch eine Überprüfung der von Torrefranca gegebenen Begründungen läßt sich die Unhaltbarkeit dieser These unschwer beweisen, jedoch kann auf der anderen Seite nicht geleugnet werden, daß in den Beziehungen des Dresdner Hofes zu Vivaldi einiges widersprüchlich erscheinen muß: Angesichts der großen Ausstrahlung, die auch Vivaldis Operschaffen gehabt hat, ist es auffällig, daß in Dresden, Vivaldis "erstem Propagandazentrum in Deutschland" (wie Torrefranca sagt), nicht eine einzige Oper des Komponisten aufgeführt worden ist; und desgleichen verwundert es, daß Vivaldi keinen der sächsischen Fürsten mit der Widmung eines seiner Druckopera bedacht hat. Dazu nun auch der geschilderte Tatbestand, daß zahlreiche Konzerte, die Pisendel in Partiturabschriften besaß, bei Hofe gar nicht gespielt worden sind. Man ist auf Grund dieser - hier nur angedeuteten - Beobachtungen versucht zu fragen, ob zwischen der Stellung Pisendels und der des Hofes zu Vivaldi nicht möglicherweise gewisse Widersprüche bestanden haben. Soviel läßt sich zumindest sagen: Vivaldi - das war am Dresdner Hofe in allererster Linie das Anliegen Pisendels.

Zwei Faktoren sind es vor allem, durch die die Vivaldi-Pflege Pisendels ihren besonderen, exzeptionellen Charakter und ihre musikgeschichtliche Bedeutung erhält: der Reichtum des Repertoires und die ausgesprochen schöpferische Aneignung des Vivaldischen Werkes.

Was die gegenüber den Druckwerken sehr wesentliche Repertoire-Ausweitung betrifft, so braucht hier nur an die in Dresden vorhandenen Konzerte für große gemischte Besetzungen erinnert zu werden. Soweit die heute nachweisbaren Quellen erkennen lassen, sind solche Werke Vivaldis außer in Dresden nirgends in Deutschland aufgeführt worden. Pisendel hatte, wie wir bei Hiller ⁵ erfahren, mit einem dieser Konzerte, dem heute noch in Dresden vorhandenen F-Dur-Konzert P 268, 1716 vor dem venezianischen Opernpublikum brilliert, und er brachte die in ihrer Anlage ganz neuartigen Werke nach Dresden. Die Begegnung gerade mit diesen Schöpfungen aber - "Concerti con molti Istromenti" nannte der Komponist sie - wurde für das deutsche Konzertschaffen in besonderem Maße fruchtbar: Bachs "Brandenburgische Konzerte" sind ihnen, wie Rudolf Eller gezeigt hat, ebenso verpflichtet wie die bläserbesetzten Concerti vieler anderer Zeitgenossen, die in Dresden die für ihr Schaffen entscheidende Begegnung mit der neuen und neuesten italienischen Musik erlebten. Zu ihnen gehören Quantz, Franz Benda und die Brüder Graun. Auf die Abhängigkeit Johann Friedrich Faschs von Vivaldi namentlich auch in den größeren gemischten Besetzungen hat erst kürzlich Gottfried Kuntzel aufmerksam gemacht. ⁶ Und für Fasch, der von Zerbst aus 1727 Dresden besuchte, war ebenso wie für Bach und die genannten Musiker Pisendel der Mittler der neuartigen Kunst Vivaldis.

Das zweifellos interessanteste Kapitel der Dresdner Vivaldi-Pflege ist das der Aufführungspraxis und Bearbeitungen. Die Manuskripte bieten eine Fülle von Material, das am Dresdner Aufführungsstil Züge von ausgeprägter Charakteristik sichtbar macht, und sie zeigen in einer Reihe von Fällen Pisendel als einen Bearbeiter Vivaldis, dessen Umdeutung der Originale in vielem als symptomatisch für die deutsche Vivaldi-Rezeption gelten kann.

Versucht man den hauptsächlichen Wesenszug des Aufführungsstils, wie die Dresdner Aufführungsmateriale der Werke Vivaldis ihn repräsentieren, kurz zu charakterisieren, so scheinen dafür am besten die Begriffe "orchestral", "sinfonisch" geeignet. Es ist damit zunächst die Besetzungstärke im äußeren Sinne gemeint, aber die Charakterisierung zielt in einem weiteren Sinne auf den Gesamtstil des Musizierens und - damit

aufs engste verbunden - der Bearbeitungen ab, einen Stil, in dem die auf Prunk- und Prachtenfaltung ausgerichtete Hofhaltung Augusts des Starken ihren deutlichen Niederschlag findet.

Der orchestrale Charakter des Aufführungsapparates läßt sich durch wenige Zahlen belegen: 10 von insgesamt 36 in Stimmen überlieferten Violinkonzerten (das heißt reinen Violinkonzerten mit Streicherbegleitung) und sämtliche in Stimmen vorliegenden Sinfonien sind in Dresden unter Beigabe von verstärkenden Holzbläsern für Besetzungsstärken bis zu etwa zwanzig, in mehreren Fällen mindestens dreißig Musikern, eingerichtet worden. Es sind dies die gleichen Besetzungsstärken, in denen auch die in Dresden liegenden Vivaldischen Originalkonzerte für gemischte Besetzungen aufgeführt worden sind. Die Bläserstimmen (Oboen, Fagott und gelegentlich Flöten), als deren "Hersteller" in den meisten Fällen Pisendel ausgewiesen wird, werden dabei im Prinzip mit den betreffenden Streicherstimmen *colla parte* geführt, zuweilen aber auch auf eine sehr "modern" anmutende Weise zur klanglichen Differenzierung und Farbkontrastierung eingesetzt. - Von diesen Bearbeitungen einfachster Art ist es nur ein kleiner Schritt zu denjenigen, in denen dem Holzbläsertrio auch solistische Aufgaben zugewiesen werden: das Oboen-Fagott-Concertino ist gewissermaßen ein Spezialfall der Oboen-Fagott-Verstärkung.⁷

Der bemerkenswerteste Fall einer Besetzungserweiterung liegt in den Dresdner Fassungen der Sinfonien Nr. 4 und 5 (nach Pincherle) vor. Diese beiden Sinfonien sind ebenso wie alle anderen Sinfonien Vivaldis in ihrer Originalgestalt vierstimmige, über weite Strecken nur dreistimmige, Streicherwerke, die allenfalls, der Praxis der Zeit entsprechend, mit Holzbläserverstärkung gespielt werden konnten. Bei der Aufführung beider Werke hat Pisendel dieser Besetzung ein Hörnerpaar hinzugefügt, und das bedeutet zugleich: Er hat den musikalischen Satz um zwei reale Stimmen, die der technischen und klanglichen Spezifik der Hörner Rechnung tragen, erweitert. Pincherle hebt bei der Besprechung dieser Sinfonien hervor, der Komponist behandle die Hörner hier auf eine "wirklich sinfonische Weise"⁸ - in Wahrheit sind sie also die "sinfonische Zutat" des Bearbeiters Pisendel zu den von sich aus nur wenig sinfonischen Werken.

Auf ähnliche Weise wie die Besetzungserweiterungen und Uminstrumentierungen sind auch die an mehreren Konzerten vorgenommenen musikalischen Änderungen auf die Erzielung orchestraler Klangwirkungen gerichtet. In besonderem Maße gilt dies von den Eingriffen in die harmonisch-vertikale Satzstruktur in einer Anzahl von Sätzen, die der Bearbeiter - in einigen Fällen ist es wiederum nachweislich Pisendel - offensichtlich als zu dünnstimmig und klangarm empfunden hat. Durch harmonische Auffüllung des Satzes mit Hilfe neu eingefügter Mittelstimmen und durch eine Kontrapunktik, die auf geradezu verblüffende Weise an Bachs Vivaldi-Bearbeitungen erinnert, werden die Sätze - vom Blickpunkt des Bearbeiters aus - musikalisch und klanglich bereichert. Es treten in den Bearbeitungen aber auch Elemente zutage, die auf spezifisch klassische Gestaltungsmittel vorausweisen: Hans Größ hat bei der Betrachtung der Dresdner Bearbeitungen der Konzerte P 188 und P 256 die Aufmerksamkeit auf "beschleunigende Baßfigurationsformeln" gelenkt, die in ausgesprochen sinfonischer Weise, als sinfonische Steigerungsmittel, verwendet werden.⁹

Die aus der Untersuchung der Quellen gewonnenen Ergebnisse lassen den Schluß zu, daß die Vivaldi-Pflege am Dresdner Hofe um oder kurz nach 1730 stark zurückgegangen oder sogar gänzlich ausgelaufen ist; zumindest sind, von kleinen Ausnahmen vielleicht abgesehen, nach 1730 mit größter Wahrscheinlichkeit keine neuen Werke Vivaldis mehr nach Dresden gelangt. Die schon seit langem berühmte Partitur von 1740 enthält Werke, die vom Orchester des Ospedale vor dem sächsischen Kurprinzen bei dessen Besuch in Venedig musiziert worden sind, sie hat mit der Dresdner Vivaldi-Pflege nichts mehr zu

tun. - Die Gründe für dieses nachlassende Interesse an Vivaldi dürften nicht zuletzt in dem großen Aufschwung der deutschen Orchestermusik in dieser Zeit zu suchen sein. Es gab in Deutschland, namentlich im Kreis der Dresdner und Dresden nahestehenden Musiker, eine eigene reiche Konzertproduktion, durch die der Bedarf gerade auch an Werken in großen gemischten Besetzungen weitgehend gedeckt werden konnte. - Vivaldi hatte Schule gemacht in Deutschland. Gewiß blühte dabei das Epigonentum, aber durch Musiker wie Fasch, der mit seinen bläserbesetzten Konzerten im Dresdner Repertoire der 1730er und 1740er Jahre eine dominierende Stellung einnimmt, und in bescheidenerem Umfange auch durch Pisendel (den Komponisten!) wurde das von Vivaldi Geschaffene doch auch schöpferisch weitergeführt; weitergeführt in einer Richtung, die sich in den Vivaldi-Bearbeitungen Pisendels in vielem andeutet.

Anmerkungen

- 1 R. Eller, Vivaldi - Dresden - Bach, in: Beitr. z. Mw. III, 1961, S. 31ff.
- 2 Vgl. K. Heller, Die deutsche Vivaldi-Überlieferung. Untersuchungen über die in deutschen Bibliotheken handschriftlich überlieferten Konzerte und Sinfonien Antonio Vivaldis. Diss. (mschr.) Rostock 1965.
- 3 A. Schering, Zur instrumentalen Verzierungskunst im 18. Jahrhundert, in: SIMG VII, 1905/06, S. 365ff.
- 4 F. Torre Franca, Problemi Vivaldiani, in: Kgr-Ber. Basel 1949, Basel (o. J.), S. 195ff.
- 5 J. A. Hiller, Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend, Leipzig 1766-1770, 1. Jg. 1766/67, S. 285.
- 6 G. Kuntzel, Die Instrumentalkonzerte von Johann Friedrich Fasch (1688-1758), Diss., Frankfurt a. M. 1965.
- 7 Die von Rudolf Eller im Verlag VEB Breitkopf & Härtel Leipzig veröffentlichte Dresdner Fassung des Konzerts P 351 bietet das Muster einer solchen Bearbeitung.
- 8 "in a truly symphonic way"; M. Pincherle, Vivaldi. Genius of the Baroque. Translated from the French by Christopher Hatch, New York 1962, S. 173.
- 9 H. Größ, Zur Vivaldi-Pflege am Dresdner Hofe im 18. Jahrhundert, Rundfunkvortrag vom 12. Januar 1966.

Günter Fleischhauer

ENTWICKLUNG UND STAND DER MAGDEBURGER TELEMANN-PFLEGE

Ein Arbeitskreis "Georg Philipp Telemann" konstituierte sich im Frühjahr 1961 unter dem Vorsitz von GMD Gottfried Schwieters in Telemanns Geburtsstadt Magdeburg im Deutschen Kulturbund. Die Mitglieder - verantwortungsbewußte Musiker, Musikwissenschaftler und Musikerzieher, Vertreter vom Rat der Stadt und des Bezirks sowie zahlreiche Musikfreunde - stellten sich die Aufgabe, durch Vorträge und Publikationen, Aufführungen und Ausgaben der künstlerisch wertvollen Werke Telemanns Musik und Persönlichkeit weiten Kreisen der Öffentlichkeit bekanntzumachen und zugleich einzelne Beiträge und Bausteine zu einem neuen Telemann-Bild zu liefern. Eingedenk der Mahnung Max Schneiders (vom Jahre 1907)¹, nur eingehende Werkkenntnis schaffe die notwendigen Voraussetzungen für die musikgeschichtliche Gesamtwürdigung des zu Leb-